

论戏剧文本与舞台演出中的剧场性

阎立峰

—

阎立峰

提要：西方戏剧发展史上围绕剧场性一直争论很大，褒贬不一。本文基于价值中立的立场审视并界定该概念，认为仪式性、表现性、交流性及政治性为其客观属性。纵观西欧戏剧史，对于剧场性的自觉认识和价值判断经历了三个阶段两次转向——呈现为剧场性的消解与重构。

关键词：剧场性 戏剧性 第四堵墙 返剧场化

英语中的 *theatre* 和 *drama*，都可汉译为“戏剧”。严格地讲，前者是指作为剧场艺术的戏剧，源于古希腊语 *theatron*，即观看的场所，后者则带有浓厚的戏剧文学色彩。《中国大百科全书·戏剧卷》对“戏剧性”词条的解释，实际基于 *dramatic* 层面，旁边却用“*Theatricality*”标注。本文中的“剧场性”是就戏剧的剧场演出而言，属于 *theatrical* 范畴，倘若称其为“剧场演出意义上的戏剧性”，也许更恰当。

迄今为止，所谓剧场性仍缺乏一个完整、规范的界定。从历史上看，史雷格尔首次将“剧场”（*theatre*）的概念引入戏剧本质问题的探讨中并给予了正面的肯定评价，从而间接涉及到剧场性（*Theatricality*）。然而在有着几千年以剧为诗传统的欧洲，戏剧理论的主流是“剧诗论”，于是到了阿契尔处“剧场性”变成一句骂人的话。^{i[1]} 贝克则首次将之解释为“适合于剧场目的的”，从而否定了对该词任何粗略、通俗的解释——即“所谓‘夸大过火的’、‘装腔作势的’、‘激起感情的’”。^{ii[2]} 但问题在于夸大过火、激起感情等特征与戏剧创作和舞台演出是一种什么关系？本文中我试图反其道而行之，来做一番探究。

彼得·布鲁克曾有如下描述：“在戏剧里，多少世纪以来的倾向是把演员摆在远远的地方，在搭起的粉饰一新、装潢富丽、有灯光装置的高高的戏台上——为的是有助于使无知的人相信，他是神圣的，他的艺术是不可侵犯的。”

iii[3]造成该状况的原因，与舞台在人类早期文化传统和生活方式中所处的独特地位有关。依照戏剧起源的巫术、仪式之说，最早的演员“巫”的作用就是代表众生与天、神交流。《说文解字》里有：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。”巫术、仪式及宗教色彩，使得巫师、教士被赋予了沟通神人的职责，因而在他的迎神、送神、布道和祭祀过程中，必然追求动作、手势的夸张，语言、声调的离奇，行动的影响力和鲜明性，以构成对于接受者（观众）的感召力。成熟时期的欧洲戏剧，礼典、仪式的背景已淡化，但舞台演出时演员为了在广阔的剧场空间中施影响于观众，仍然无论在声音上，朗诵上，还是在动作上都需要特殊的、大幅度的原则。并且随剧场规模的不同，表演的夸张与程式程度也差异很大。有人曾就莱因哈特剧场的演出情况描绘道：“在‘室内剧’只是松动一下手指的事，在‘德意志剧院’便变成了得挥一下手，而在‘大剧院’则变成了把手臂举起来。”iv[4]

在戏剧文本（drama）的层面，戏剧体裁的特殊性也决定了剧中人物的语言、行为、动作及其表达方式不可避免地与生活本身发生偏离。戏剧是对话的艺术，人物性格、情节结构都要借助于剧中人的语言来展示，角色的对白和独白承担着交代剧情、介绍背景、展示舞台场景里不直接表现的行为和事件的功用，同时，为了在宽敞的剧场内给予观众明晰、有力的印象，剧作家往往求诸于主人公激昂慷慨、高亢嘹亮的大段陈述。所有这些，导致了剧中人言语、行为的种种虚拟和不自然。首先，是角色对白的冗长且频繁。托尔斯泰就此严厉批评莎士比亚：“莎士比亚笔下的所有人物，说的不是他自己的语言，而常常是千篇一律的莎士比亚式的、刻意求工、矫揉造作的语言”。v[5]其次表现为剧中人物对白时的强制公开性，也就是说，为了阐明剧情，剧作家总是命令式地要求演员不断地自我表述。即恰佩克所说：“登上舞台，我们就变得粗俗了：直截了当地说出一切，与自己笔下的人物和观众交流，我们好象是最差劲的白痴，应该象市场上的商人一样死气白赖地把一切讲清楚。”vi[6]和以上两点相适应，剧本的语言风格及文体也往往带有诗化倾向。英国戏剧家尼柯尔认为：“戏剧语言毫无疑问不是日常生活中的语言；……日常的谈话，如果放到戏里，就会使人感到无法容忍的乏味，而且，也从没有一个伟大的剧本是用这种语言写出来的，不论它看起来可能是多么‘现实主义’”。vii[7]

通过以上的梳理，我的定义如下：所谓剧场性，即在戏剧创作和舞台演出中所出现的语言、动作的夸张、程式等偏离生活正常状态的艺术假定性特征。与经典戏剧性（dramatic）概念的区别在于，前者如恰佩克的调侃，而后者肖伯纳也有妙语：“我们的叔叔轻易不谋杀我们的父亲，也不能跟我们母亲合法结婚。我们不会遇见女巫；我们的国王并不经常被人刺死而由刺客继承王位；我们立券借钱时候也不会预约割肉还帐。” viii[8]下面我由剧场性的文化起源、外部形态、艺术表现及社会功能等角度来分别论述。

剧场性的产生与宗教传统有着密切的关系。此宗教，包括前文明时期的巫术礼典、中世纪森严的法度规范，以及近代以来具有泛宗教倾向的政治潮流，共同作用于戏剧，便形成了戏剧剧场特征之一——仪式性。尤利乌斯·巴普认为：“戏剧的本质机能，可以在作为未开化民族共鸣巫术的原始戏剧中看到。这是一种想要凭借恍惚状态来克服生活不安的社会性的全体体验。” ix[9]因此我们既可以把仪式看作是一种戏剧性的，舞台上演出的事件，也可以把戏剧看作是一种仪式。戏剧-仪式的直接目的是寻求祭坛-舞台行为对观众的影响力和控制力，而圣职的承担者，祭司-演员的表演也就有一种高度象征性的隐喻性质，和很强的反人格化的倾向。其发展的极致就是脸谱和面具。以倡导风格化演出著称的戈登·克雷格公开鼓吹取消传统意义上的演员，而以“超级傀儡”——一个巨人、美丽的神、神圣的偶像来代之。这一观点源于东方和古希腊戏剧，意思是一个戴面具的人在礼典仪式上表演。它不需要演员有什么个性，而是作为“类的人”去引导观众，达到一种神秘主义的交感巫术的体验。

表现性特征是剧场性鲜明的外部标志。饱含激情的语调，过分夸大的面部表情，以及大篇的独白、旁白，朗诵式的表演风格，诗化语言，情感的宣泄，内心世界的坦白；这属于自我表现的范畴。自我变形则包括戏谑、嘲讽、滑稽表演、小丑的行为等。如果说仪式性和自我表现更多归于高悲剧、情节剧的话，那么自我变形则多为喜剧与闹剧的常用手段，即巴赫金所谓与民间诙谐文化关系密切的怪诞风格。古典主义的演出风格尤其注重台词和动作之优美，要求演员用强调性的深沉声调讲话，动作也是程式化的，演员念白追求音乐性的节奏感和优雅的风度甚于台词的意义。

戏剧创作和演出中的表现性特征有时剧作者本人也无能为力。因此可以说，不是剧作家控制戏剧的夸张，而是这种夸张本身控制了剧作家的创作自

由。对剧本和剧场中人物、情节的集中、放大，狄德罗曾试图从艺术与生活的关系方面寻找原因。他的结论却是：“因为约定俗成。在舞台上就得是这个样子，这是埃斯库罗斯老人立下的规矩；这套规章至今已有三千年了。” x[10]

剧场性的另外一个特征是交流性。仪式性、表现性效果的获得都需要依赖剧场内演员与观众之间的沟通、交流这一反馈关系。（“第四堵墙”理论明确要求演员无视观众的存在进行“当众孤独”的表演可为反例。）马丁·艾斯林将这一交流关系描绘为三角反馈作用，即存在于舞台和观众之间以及观众当中各个成员之间。河竹登志夫则称之为垂直交流，以区别于剧中人之间进行的水平交流。近代以前的舞台演出，演员总是面朝观众表演，抒情的语言，优美的动作，借助于长篇的独白、旁白，以期给予观众鲜明的印象。跟观众交流最直接的方法是旁白——演员跳出角色以第三者的身份向观众讲话。伊丽莎白时期的剧场和观众席都有一个突出的前舞台，专供演员独白或旁白使用。

剧场性之于政治性，实质是戏剧与政治关系的一个侧影。马丁·艾斯林以为：“在仪式中正如在剧场里一样，一个团体会直接体验到它自己的一致性并且再次肯定它。这就使得戏剧成为一种极端政治性（因其突出的社会性）的艺术形式。” xi[11]而在戏剧与政治结盟的过程当中，剧场性尤其跟政治鼓动、广场斗争有着天然的亲密关系。举两个例子。一是 20 世纪初的俄罗斯戏剧，经过丹钦科、斯坦尼斯拉夫斯基及契诃夫等人的“反剧场化”运动的倡导，戏剧创作和舞台表演形成了现实主义一统天下的局面。然而十月革命中政治热情空前高涨，理论家们大力倡导强有力的话语、洪亮的声音和大幅度的手势，舞台布景在这一时期是“夸张的、集会式的、英雄主义式的”，“它吸纳了大量讽刺的、滑稽的、怪诞的，甚至幻想色彩”，“心理戏剧受到情节剧的排挤”。 xii[12]再看中国新兴话剧的发展。“辛亥革命时期的文明新戏中常常夹带着激昂慷慨的政治演说，且能博得观众的掌声”。 xiii[13]任天知进化团的演出实质是“化装演讲”；他创造的“言论派”角色，以跳出剧情进行时事演说为能事。其它如自报家门、插科打诨等闹剧手法的运用更是普遍。

纵观西方戏剧发展史，对于剧场性的自觉认识和价值判断，经历了三个阶段两次转向，即由古典主义到现实主义，再到反现实主义——如象征主义、表现主义、残酷戏剧等。伴随着上述转向所出现的戏剧观念与戏剧思潮，实质反映了认识论上的巨大分歧，即如何看待艺术与生活的关系。两次转向的根源，

都在于试图从理论与实践上对此问题作出回答。总的趋势呈现螺旋式上升——表现为剧场性的消解与重构。

古典主义戏剧观以狄德罗为代表。狄德罗晚年撰写《演员奇谈》时对自然的看法与早期观点相比已经发生了大的改变。他提出过分忠实地模仿自然，即使是最美的自然，也是不允许的，艺术与生活的界限不应该逾越。自然主义的表演方式，要求演员凭借感情的天性进入角色，这在狄德罗看来万万不能，因为会使表演降低到日常生活的水准上去。狄德罗坚持演员应“做戏”，有自觉表演的意识，摒弃一切生活化的动作和语言，“你以为高乃依、拉辛、伏尔泰，甚至莎士比亚的戏可以用你日常交谈的嗓门和在炉火边讲故事的口气来朗诵吗？同样地，你也不能在炉火边上用戏剧的夸张语调和发声方式来讲你的故事。”狄德罗心目中的理想范本的标准是：“我们要求这个女人倒下去的时候仪态端庄、柔若无骨；要求这个英雄象古代的角斗士一样，在竞技场中间，在看台上观众的掌声包围下，优雅地、高贵地，做出漂亮别致的亮相然后死去。”xiv[14]

狄德罗“理想范本论”的本质是艺术的自律论，但他把感情与理智，理想范本与自然真实，戏剧典型的共性与个性等范畴的对立绝对化，必然导致角色的类型化和程式化。然而时代风气已开始转变。晚出的莱辛对主导当时戏剧创作和舞台表演的古典主义风格以及夸张、做作的剧场化效果展开清理。他要求舞台言语和行动紧紧围绕传达剧情、表现意义这一中心，多余的手势，夸张的动作都应摒弃。莱辛借用了哈姆雷特一段著名对白：

念这段台词时，我请你们，要念得象我念给你们听的那样，轻溜溜的，从舌尖上吐出来。要是你们把它从喉咙里吼出来，象许多演戏的惯常做的那样呢，我倒宁愿叫宣布告示的公差来念我的词句了。xv[15]

对于剧作中非生活化的语言，雍容造作的对白，莱辛同样深恶痛绝。由此，莱辛将破除剧场性的夸张与戏剧人物个性的塑造联系起来：“如果说富贵荣华和宫廷礼仪把人变成机器，那么作家的任务，就在于把这种机器再变成人。真正的女王们可以这样精心推敲和装腔作势地说话，随她们的便。作家的女王却必须自自然然地说话。”xvi[16]这几乎已经是19世纪自然主义戏剧观的先声了。

反剧场性运动是现实主义艺术观在戏剧上的反映。其产生的背景在于新的社会思潮、文化风尚解放了被外在仪式和僵化规范所禁锢的人性，戏剧中

“巫”的残留被剔除，舞台由神的祭坛向人间回落，观众要求在剧场里看到普通人的生活和命运，这一切，最终促成现实主义戏剧观——“第四堵墙”理论的形成。

斯坦尼斯拉夫斯基的体验派表演体系是这场运动在舞台演出方式上的代表。斯坦尼斯拉夫斯基视演出中的剧场性因素为最大的敌人，他称这样的艺术为“匠艺”。“匠艺”演员不顾情感本身，只管情感的结果，不顾内心体验，只管表述所体验东西的形体动作，结果造成了一成不变的情感的假面具或简单的舞台程式。斯坦尼斯拉夫斯基以普希金的名言“在假定（规定）情境中的热情的真实和情感的逼真——这就是我们的智慧要求于戏剧作家的东西”^{xvii[17]}为旗帜，要求演员真正存在于舞台上，不是在表演，而是在生活，按照活生生的人的样子，按照活的有机天性的规律所要求的那样去动作。

一出戏的演出风格与该剧的剧作风格是分不开的。《青年同盟》是易卜生用现代口语体散文写成的第一部剧作。此后自《社会支柱》到《玩偶之家》、《群鬼》，易卜生现实主义的戏剧风格逐步确立：个性化的语言、丰富的潜台词、细腻的心理刻画与较少形体动作，一切都跟传统的剧场性效果格格不入，因此也对演员的演出提出了更高的要求：缺少了剧场性的对白与动作，演员需要表演得更真实，更准确，以传达出剧作中微妙的意旨和愈来愈内向化的情感世界。

现实主义戏剧的生活化、散文化和内向化倾向在契诃夫时期被推向极端。契诃夫所持是严格的艺术与生活一元论，追求一种独特的客观性。他笔下的人物平庸、琐碎，举止、言行与浪漫的激情及古典的礼仪相去甚远，使得任何煽情手法都显得夸张而粗糙。契诃夫剧作较少依赖于演出的外表形式，细腻丰富的暗示与联想对于掌握体验派表演体系技巧的演员尤为适合。契诃夫将 19 世纪后半叶出现的自然主义戏剧运动推进到了前所未有的高度，对剧场性的批判和对舞台幻觉的追求也达到了历史的峰顶和转折点。

现实主义戏剧观作为对古典主义与浪漫主义的反叛而异军突起，然而倘若对戏剧真实再现的追求达到偏执的程度以至于无视舞台与生活之间的距离的话，其内部则又孕育着新的反叛的种子。这就是“返剧场化”运动。其哲学鼻祖尼采在《悲剧的诞生》中写道：“我们始终认为，一个正常的观众，不管是何种人，必定始终知道他所面对的是一件艺术作品，而不是一个经验事实。”

xviii[18]由此尼采对现实主义及自然主义的艺术观大加鞭挞。尽管《悲剧的诞生》一书对西方文化传统的反叛远远超出了单纯戏剧领域，但我们仍可视其为“返剧场化”运动的先声——不仅是戏剧意义上，更是哲学基础上。

“返剧场化”给予戏剧与剧场特征之影响是革命性的。它直接体现为对现实主义戏剧观的反拨与对剧场性的自觉追求。梅耶荷德从戏剧的艺术假定性本质入手为反斯坦尼表演体系寻找根据：“既然戏剧就其本质来说是假定性的，这就意味着它一定要排除一切有自然主义之嫌的东西”。xix[19]将斯坦尼斯拉夫斯基的“规定情境”理论与梅耶荷德的“假定性本质”相比较，显然对于前者来说最重要的是“热情的真实”，对于后者则是“假定情境”；斯坦尼斯拉夫斯基致力于“假中求真”，梅耶荷德则“将假就假”：风格化的形体动作、即兴表演，以及哑剧手段等等。在其执导的《廷塔吉里斯之死》里，梅耶荷德让演员摆出一种肖像画式的姿态；《修女贝特丽斯》中又使修女们的表演显得具有浮雕感。梅耶荷德甚至设想引入中国京剧中的杂技技巧，以舞台性、观赏性和剧场性的效果达到对现实主义演剧体系及“第四堵墙”理论的全面颠覆。

“返剧场化”时期的舞台演出，客观再现原则被舍弃，阻隔演员即兴发挥的“第四堵墙”被打碎，必然再次强调演员的肉身效应。格洛托夫斯基的质朴戏剧理论出现于影视传媒迅猛发展的时代。他宣称：“我们认为演员的个人表演技术是戏剧艺术的核心。”xx[20]因此只需将演员的基本功训练到一个更高的艺术境界，其它的一切，甚至包括剧本，都可以免掉。格洛托夫斯基导演

《卫城》一剧就很好地体现了他的复归剧场性效果的初衷：质朴戏剧中的演员利用面部的肌肉构成一种有机的面具，在整个身体都按照戏剧情势行动时，面相仍然保持着失望、痛苦和冷漠的规定表情。所有的演员都使用从哑剧借来的手势、姿势和节奏，每个演员有他自己的不可改变的固定了的外形。当个性特征被消除时，演员变成了刻板的类型。

“返剧场化”尤其注重舞台与观众之间的垂直交流。剧场性的舞台是一个开放式空间，演员的表演具有强烈的扩张性，换言之，动作及种种视觉因素是由舞台垂直地射向观众席，从而形成对于观众鲜明的影响力以及观众所回应的同样强烈的反馈力。福克斯声称图画幻觉主义已经过时，而立志“重新将戏剧剧场化”（retheatricalize the theatre），其中的一个重要内容就是要重建希腊剧场所特有，但随着幻觉主义之兴而消失的观众和演员之间的声息相通。

增进观演关系垂直交流的手法有，传统的开场白、合唱队，以及登场人物间插科打诨式的对话、演技，跳出角色，以第三人称的口吻评论等；这些被现实主义戏剧作为剧场性成分而剥离的表现形式，又回到舞台。另外“第四堵墙”理论所要求的动作及对白的水平方向原则——即演员必须在四堵墙内真实地再现生活——被突破，演员由“当众孤独”的状态走出，面向观众进行表演。

最终仪式性的复归是一切“艺术返祖”现象的总结局。从戏剧发生学的角度看，欧洲戏剧（drama）由广义的表演艺术（theatre）中独立分化出来原本是文人（文学、语言）介入的结果，20世纪对传统的反叛却表现为否定剧作家、剧本甚至语言而向艺术的原初阶段追溯。阿尔托将戏剧的宗教目的与剧场性表演等同起来，这种表演当然是排除语言倚重形体的。他宣告：“将戏剧与通过形式的表达潜力，与通过动作、声音、颜色、造型等等的表达潜力联系起来，这就是恢复戏剧的原始目的，恢复它的宗教色彩和形而上学色彩，使它与宇宙和解。”^{xxi[21]}阿尔托残酷戏剧的典型场景是：演员们戴着庞大的面具象巨型雕像似的，整个演出用一种基于符号而非基于话语的新的形体语言——具体的声音、形象，音乐和舞蹈，表达出生的欲望、宇宙的严峻及无法改变的必然性。

主流传统的戏剧文本及舞台实践里，仪式性因素的渗透则被视为对戏剧表现力的丰富和深化。俄国导演泰洛夫主张艺术和生活之间并无关联，剧场则有如古时寺庙内的圣舞。他要求演员说白介于朗诵和歌唱之间，动作类似舞蹈，整体效果接近仪式。叶芝受日本能剧的启发，试图于其严苛的宗教仪式主义及音乐、舞蹈和诗歌的成分里寻找一种风格化、剧场性的戏剧形式，该形式有助于实现对精神的隐形世界的揭示这一象征主义和神秘主义的客观目的。

在所谓后现代戏剧如环境戏剧、生活戏剧之中，仪式性及宗教巫术色彩愈加浓烈。与尼采、阿尔托精神一脉相承的谢克纳排演《69年的戴奥尼索斯》完全采用仪式的方式，开演前先举行典礼，每个演员都是歌者并全部裸体，演员用形体组合、拼接成舞台语汇、道具及情境，整个演出是一场酒神诞生的舞蹈，具有高度象征性和隐喻性。更为极端的是被“生活剧团”付诸实践之“机遇剧”，几乎所有的界限都被打破：演员与观众、表演区与观赏区、艺术与生活。此时，我们本文所探讨的剧场性概念的存在前提也将被解构——舞台上展示的要么是日常的“实况”，要么是史前部落的仪式，宗教、生活与艺术在剧场内已成同谋，衡量其差别的任何标准即失去意义。



[点击下载浏览该文件 200612635453202](#)

i[1] 威廉·阿契尔：《剧作法》，吴钧燮等译，中国戏剧出版社，1964年，第41页。

ii[2] 乔治·贝克：《戏剧技巧》，余上沅译，中国戏剧出版社，1985年，第51页。

iii[3] 彼得·布鲁克：《空的空间》，刑历等译，中国戏剧出版社，1988年，第67页。

iv[4] 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（三），象禺等译，中国戏剧出版社，1989年，第105页。

v[5] 托尔斯泰：《论莎士比亚及其戏剧》，杨周翰编《莎士比亚评论汇编》，中国社会科学出版社，1979年，第504页。

vi[6] B.E.哈里泽夫：《戏剧论》，莫斯科大学出版社，1986年，第103页。

vii[7] 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社，1985年，第95页。

viii[8] 肖伯纳：《易卜生主义的精华》，《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社，1980年，第323页。

-
- ix[9] 河竹登志夫：《戏剧概论》，陈秋峰等译，中国戏剧出版社，1983年，第7页。
- x[10] 《狄德罗美学论文选》，施康强译，人民文学出版社，1984年，第290页。
- xi[11] 马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社，1981年，第22页。
- xii[12] B.E.哈里泽夫：《戏剧论》，莫斯科大学出版社，1986年版，第90页。
- xiii[13] 陈白尘、董健：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989年，第22页。
- xiv[14] 《狄德罗美学论文选》，施康强译，人民文学出版社，1984年，第289—291页。
- xv[15] 莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社，1998年，第29页。
- xvi[16] 莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社，1998年，第309页。
- xvii[17] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第三卷，郑雪来译，中国电影出版社，1985年，第487页。
- xviii[18] 尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店，1986年，第26页。
- xix[19] 《梅耶荷德谈话录》，童道明译编，中国戏剧出版社，1986年，第233页。
- xx[20] 格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，中国戏剧出版社，1984年，第5页。
- xxi[21] 阿尔托：《残酷戏剧——戏剧及其重影》，桂裕芳译，中国戏剧出版社，1993年，第65页。

（本文发表于《浙江学刊》2002年第3期）

戏剧研究网站说明：原文中有些文句加了着重号，
由于网络原因未能显示，需要者请下载附件观看。